

Monitor ISH (2008), X/1, 155–163

1.01 Izvirni znanstveni članek

prejeto: 2. 3. 2008, sprejeto: 3. 6. 2008

TOMISLAV VIGNJEVIĆ¹

Grozljiva zgovornost tišine: slikarstvo Luca Tuymansa

Izveček: Luc Tuymans, eden najvidnejših sodobnih slikarjev, v svojem umetniškem delovanju izpričuje izjemno osebni pristop, saj so njegove slike določene z nekontinuirano, fragmentarno naracijo. Na slikah so izolirani posamezni detajli (predmeti, interierji, obrazi), ki šele ob poglobljenem preučevanju kontekstualnih povezav teh fragmentov gledalcu predstavljajo izjemno bogato in pomensko nasičeno metaforiko. Za njegova dela je značilna izolacija fragmenta, ki je v marsičem blizu Freudovemu konceptu "das Unheimliche", pri katerem nas vsakdanji objekt ali interier ob natančnejšem posvečanju celoti, iz katere je iztrgan, sooči z nekoliko "grozljivo" pripovedjo, bodisi o nacizmu, kolonialni preteklosti ali bolezni.

Ključne besede: Luc Tuymans, slikarstvo, fragment, "das Unheimliche"

UDK: 75.04.000.1

The Uncanny Eloquence of Silence: The Art of Luc Tuymans

Abstract: The art of Luc Tuymans, one of the best known contemporary painters, is marked by a highly personal approach. His paintings are mostly characterised by fragmentary, discontinued narration which isolates certain details (interiors, faces, objects ...). The viewer can unravel their complex metaphorical meanings only through a close examination of their contextual connotations. This isolation of a fragment, one of the most typical procedures in his paintings, invites comparison with Freud's concept of *das Unheimliche*, where a mundane fragment confronts us with an 'unheimlich' background narrative, be it Nazism, the colonial past, or disease.

Key words: Luc Tuymans, painting, fragment, *das Unheimliche*

¹Dr. Tomislav Vignjević je docent na Fakulteti za humanistične študije v Kopru. E-naslov: tomlav.vignjevic@zrs.upr.si.

Sodobno slikarstvo ni v ospredju umetniškega sveta, sestavljenega iz mreže umetnostnih institucij, kustosov in teoretikov. Zdi se, da le stežka najde pot, s katero bi prebilo obsežno povrhnjico sodobnega medijskega prekrivanja in simuliranja realnosti, saj so verjetno sodobni mediji – video, računalniška podoba in tudi fotografija – v izraznem in reflektivnem potencialu primernejše “orodje” za preboj v realnost, ki je ena vodilnih tem sodobne umetnosti.

Pa vendar je pot Luca Tuymansa, leta 1950 rojenega belgijskega slikarja, v bistvu zgodba o izjemnem preboju umetnika, ki je slikarski medij kljub nenaklonjenosti trenutnega dogajanja na likovnem prizorišču ponovno naredil za pomembnega tako za kustose kot za teoretike likovne umetnosti. Pred nekaj leti je bil gost belgijskega paviljona na beneškem bienalu, leta 2002 je bil med redkimi slikarji na tako rekoč antislikarski *Documenta 11*, njegove samostojne razstave pa se vrste v številnih svetovnih muzejih in razstaviščih.

Vprašanje, zakaj je njegovo slikarstvo, ki se v ničemer ne veže na spektakularno atraktivnost medijskih podob sodobnosti, ampak nam ponuja prej introvertirano, ponotranjeno podobo vizualnega sveta, kakršen je zabeležen v njegovem osebem spominu podob, tako izpostavljeno v sodobnosti, je zanimivo že zato, ker nam zastavlja vprašanja o slikarskem mediju v sodobnosti. Ta je namreč postal le eden izmed številnih nosilcev podob, med katerimi je nekako prikrajšan glede na neslutene možnosti, ki jih ponuja manipulativna in spektakulska zmožnost novih medijev.

Tuymans s svojimi slikami prezentira lastno videnje podobe v današnjem času, saj je njegovo slikarstvo figuralno. Ponuja svojevrstno refleksijo lastnosti in zgodovine slikarskega medija in svoj svet ikonografskega izbora fragmentov, okruškov vsakdanje stvarnosti, ki se nespektakularno, povsem umirjeno ponujajo gledalčevemu pogledu. Ta lahko drsi po površini njegovih platen in se ustavi ob vprašanjih slikarske reprezentacije stvarnosti, metaforične ponovitve percepcijske situacije ali pa dimenziji ponavljanja in posnemanja podob, s katerimi smo obkroženi.

Njegova znana serija slik *Der diagnostische Blick* (1992, *Diagnostični pogled*) nas sooči s pogledom osebe, ki srepo zre v gledalca in je verjetno v tej fiksaciji njegovega pogleda le ena od številnih variacij modernega sistema nadzora, najjasneje izraženega s sistemi videokamer, kar je dobilo svojo prefiguracijo v Benthamovem *Panoptikonu*, pri katerem pogled iz osrednje točke nadzira njemu podrejene člene družbe ali institucije z vizualno kontrolo. Ta serija slik je nasta-

la na podlagi fotografij v istoimenskem medicinskem priročniku, ki je prikazoval primere raznih obolenj.

Tuymans je nekoliko transformiral predloge, saj so bili na fotografijah pogledi obolelih usmerjeni v kamero, sam pa je njihov pogled odvrnil od stika z gledalcem. S tem je izrazil "konfrontacijo s težavnostjo in neizvedljivostjo psihološke penetracije".² Podobe ostajajo distancirane, ločene od gledalčevega vživetja, saj so inscenirane z indiferentno objektivnostjo, ki prepušča gledalcu slike ali bralcu knjige, da brezčutno ugotavlja stanje.

Tuymans jih je postavil v center svojih slikarskih predelav, v katerih je s kadrom in potezo dosegel, da je gledalec tisti, ki z distanco in navidez objektivno motri osebe na podobah, ki so zapisane smrti. Bližina in hkrati oddaljenost teh oseb, kontakt s pogledom, ki je povsem nemotiviran, so lastnosti, ki opazovalca teh del predstavijo v vlogo diagnostika, nepristranskega in neprizadetega ocenjevalca površine realnosti, ki je povsem očitno nepovezan in distanciran od usod oseb v teh slikah.

Vendar nas kljub tej distancirani objektivnosti prikaza dejstva te podobe bolnikov, ki so kmalu po tem, ko so bili fotografirani, umrli, na neki način pretresejo, saj nas sooči z bližino smrti. Hans Belting pravi o podobah umrlih na grobovih, da "na stični točki med življenjem in smrtjo podoba uveljavlja svojo specifično življenjsko avro ... Hipni posnetki, ki za trenutek prekinejo nezadržni tok časa, so zamenljive zrcalne podobe bežnega jaza."³ Figure v seriji *Diagnostični pogled* tako kažejo dvojnost: distancirano objektivnost fotografskega dokumenta in "punctum" pogleda na ljudi, zapisanih smrti.

Metafore Tuymansovega slikarstva so tako nevsiljive, da jih lahko odkrijemo šele po natančni analizi njegovih platen, ki nam le redko ponujajo jasno zgodbo, kot je pri seriji slik z naslovom *Mwana kitoko* (*Beautiful White Man*) s tematiko belgijske kolonialistične preteklosti v Afriki, ki jo je leta 2001 razstavil v belgijskem paviljonu v okviru bienala v Benetkah.⁴ Ta serija slik predstavlja fragmentarno, nepopolno pripoved, ki je sestavljena iz fotografske dokumentacije, prenesene na platno, skozi katero se zrcalijo tenzije in konflikti kolonializma.

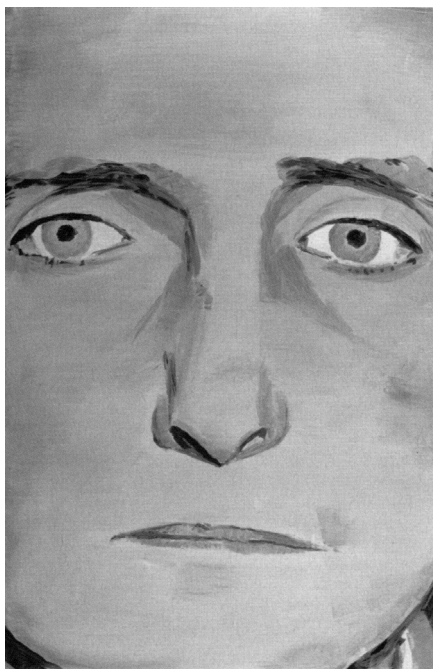
Najpogosteje se njegova platna skoncentrirajo na predstavitev enega samega predmeta, ambienta ali dela telesa, ki izpričuje fragmentarnost narativne zgrad-

² Juan Vincente Aliaga in conversation with Luc Tuymans, Looock, Aliaga, Spector, 1996, 22.

³ Belting 2004, 201.

⁴ Luc Tuymans: *Mwana kitoko. Beautiful White Man*, 2001.

TOMISLAV VIGNJEVIĆ



DER DIAGNOSTISCHE BLICK IV, 1992 (HEYNEN, J. (2004), STR. 41).

be, pri kateri je gledalcu prepuščena aktivna vloga pri rekonstrukciji številnih možnih pomenskih povezav in asociacij. Pri tem principu *ex ungue leonem* nam je z na vpogled ponujenim fragmentom nenehno sugerirano, da podoba skriva množico pomenov onkraj vidnega; ti pomeni so sicer sugerirani, a jih pogosto opredeli šele naslov ali pa kontekst fragmenta, za katerega izvemo iz besedil ali intervjujev z avtorjem. Njegove slike pogosto izpričujejo občutek mirovanja, stopnjevanega v letargično melanholijo, ki veje iz številnih njegovih del. Kot bi želel in *negativo* ponazoriti sodobno stanje "osamljene množice" (*the lonely crowd*), ki v vse večji atomizaciji družbe teži k individualni izpolnitvi v neskončnem užitku.

Tuymans ustvarja slike, ki nam ne ponujajo neposredne ponovitve videza realnosti, kot ga, denimo, posreduje fotografija. Kot je sam izjavil, skušajo njegove slike doseči vtis arhaičnosti, ki nikakor ni primerljiva s tehnološko perfekcijo sodobnega podobotvorja in v gledalcu zapusti vtis nekakšnega atavističnega ohranjanja pri življenju slikarstva, za katero se zdi, takšno je tudi mnenje številnih teoretikov, da je danes irelevantno.

Mešanje slikarskih postopkov s principi filma in fotografije je ena poglavitnih lastnosti današnjega slikarstva. Tuymans je nasploh izrazito nagnjen k rabi fotografskega in filmskega kadriranja, a nam to vsebine njegovih slik nikakor ne približa in ne poenostavi vizualne zaznave. "V njegovih slikah je sicer pogosto rabljen filmski in fotografski zoom, ki nam stvari približa in poveča naše zaznavna pričakovanja. A so ta pričakovanja razočarana. Poudarjen občutek prisotnosti, ki spremlja *close-up*, ne preseže strukturne nejasnosti veselja Tuymansovega slikarstva, ampak jo nasprotno še poveča."⁵ Kljubovanje domnevno neizbežni preciznosti sporočila prepušča naknadni kontekstualizaciji, ki sledi iz naslova in besedil, da šele z njeno pomočjo vznikne pomen teh izoliranih fragmentov.

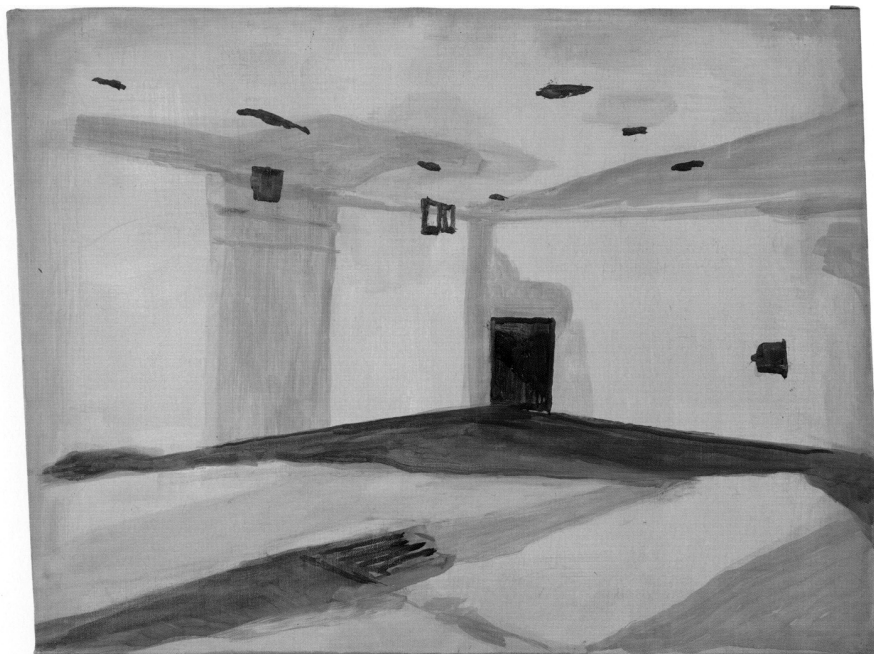
Vendar Tuymans tega ne dosega z vprašljivim zgledovanjem po velikih delih tradicije: njegova refleksija medija nam ponuja vpogled v svet analiz brez odgovorov – polivalentnih, včasih kontradiktornih in s poigravanjem z različnimi konteksti, v katere lahko gledalec umesti najpogosteje izolirane figure in fragmente zgodb. Za predloge svojih slik mnogokrat vzame fotografije in dokumente, podobe, ki nam ohranjajo koščke realnosti in jih Tuymans prenaša v svoj svet, v katerem je slikarska transformacija motiva sredstvo za ustvarjanje analize vizualnosti. Figure so tako prepoznavne kot citati in slikarska videnja stvarnosti, pogosto nastanejo na podlagi polaroidnih posnetkov. V tem so podobe na njegovih slikah povsem določene kot konstruirani in umetni fragmenti stvarnosti, ki nam jo slikar inscenira v melanholičnem teatru tišine in izolacije.

Takšna je slika *Tiha glasba*, ki gledalca sooči le z interierjem, v katerem je vsa dinamika izginila in v katerem je vse gibanje zamrlo. Zanj je to "univerzalna otroška soba, spremenjena v zapor, v celico". Osamitev figur v njegovih slikah je dosežena s kadriranjem figur, ki spominja na naključno "rezanje" celotne podobe ali celovitega kadra v amaterski fotografiji. Slike tako dobijo izraz indeksikalnega, fotografskega izreza iz realnosti in nas hkrati s svojim poudarjanjem slikarske geste in odsotnostjo dokončane celote spominjajo na hipne posnetke stvarnosti, ki jih naknadni premisleki in predelave niso odtujile od njihovega dokumentarnega značaja.

Vsakdanost predmetov ("vsaka banalna stvar je lahko spremenjena v nekaj grozljivega"), figur in interierjev v njegovih delih vsekakor ne zbuja vtisa površnega videnja realnosti. Hotenje je prav nasprotno: kot sam pravi, je nasilje edina temeljna struktura njegovega ustvarjanja, to pa je lahko izraženo v tesnobni izo-

⁵ Berg, 2003, 17.

TOMISLAV VIGNJEVIĆ



GESKAMMER, 1986 (HEYNEN, J. (2004), STR. 63).

laciji objektov in figur, v negibni tišini njegovih interierjev, ki že meji na občutek grozljive osamljenosti. Dvojnost običajnega vsakdanjega predmeta ali interierja, ki razkrije tesnobo in nelagodje, temelji v občutku grozljivosti ("das Unheimliche"), ki ga sproži negotovost zaradi nezmožnosti ločevanja med živimi in neživimi predmeti, med predmetom in živo osebo, kot je to opredelil eden prvih raziskovalcev tega pojava E. Jentsch.⁶ Pri tem se je skliceval na vtis voščenih figur, umetelnih lutk in avtomatov.

Po Freudu izvira pojav *das Unheimliche* (tesnobo, grozljivo) iz nekdanjega, že zdavnaj domačega. "Grozljivo" je lahko tisto, kar je znano, domače, pa je bilo potlačeno in se sedaj spet vrača. Podobno je s predmeti, ki so navidez "mrtvi", vsakdanji objekti, ki pa v luči naslova in natančnega pogleda postanejo nosilci grozljivega, nelagodje vzbujajočega. Ta dvojnost v mimetični podobi, njeno bivanje znotraj območja vsakdanjih objektov in zmožnost evociranja vtisa življenja in povsem drugih pomenov je tema, ki jo je likovna umetnost skozi stoletja neprestano izpostavljala.

⁶ Freud, 1994, 13.

Tuymans je večkrat poudaril izjemen pomen filma in fotografske podobe za njegovo slikarstvo. V intervjuju je izjavil, da je imel televizijski medij precejšen pomen za njegovo generacijo. Velika količina vizualne informacije, ki ne more biti izkušena, a je lahko videna in je prisotna v filmu in televiziji, ima po njegovem mnenju ogromen učinek na status podobe v sodobnosti.

V tem konzumu množice podob, ki v gledalcu sproži fragmentaren, nepopoln mozaik celotnega poteka naracije, je po njegovem tudi razlog, da je nemogoče narediti univerzalno podobo ("ustvarimo lahko le delce podob"). Iz tega vztrajanja na fragmentarnosti je razumljiv tudi Tuymansov pristop k temam, za katere se zdi, da zahtevajo izčrpno narativno strukturo.

Holokavst in fašizem, ki ju tematizira v nekaterih serijah slik, sta vedno izpostavljena v vizualni metaforiki fragmenta, npr. podob plinske celice, ki je nastala na podlagi fotografij. Za sliko *Plinska celica* sam pravi, da bi lahko učinkovala "toplo, ko pa prebereš naslov, postane grozeča, celotna podoba se spremeni".⁷ Nepopolnost, skoraj nedokončanost slik jih označuje za odprte celote, ki z množico asociacij v gledalcu skušajo vzbuditi prvinski občutek ali izkušnjo. Tuymans zato pravi, da "dobra slika zanika lastne vezi, tako da si je ne morete pravilno zapomniti. S tem ustvarja druge podobe."

Nikakor pa ne gre zanikati dejstva, da njegove slike delujejo samozavestno antikvarne, da so njihova tehnika in slikarski postopki nastali kot zavestna ponovitev in ponovna prezentacija medija, ki je bil v moderni že tolikokrat razglašen za mrtvega in preseženega. Ta antikvarni značaj Tuymansovega ustvarjanja ima dve plati, saj po eni strani s tehniko slikanja namerno ustvarja vtis nekega zgodovinsko preseženega medija, hkrati pa je njegov motivni svet večinoma prevzet iz medijskih podob, fotografij in polaroidov ter filmskih podob.

Vtis poudarjene ploskovitosti se povezuje s klasično abstraktno podobo abstraktnega ekspresionizma, kjer se je v odsotnosti narativne komponente podobe nanje izrisovala umetnikova psihična, nezavedna podoba čustvenih stanj in idej, ki so tovrstnim podobam podeljevale pomensko globino, onkraj ploskovitega vzorca na površini platna. V ta ploskoviti abstrahirani vzorec Tuymansovih slik pa namesto globine umetnikovega nezavednega (kot v abstraktnem ekspresionizmu) vstopa kompleksna mreža družbenih pomenov,

⁷ "Če niste vedeli za plinsko celico, bi si mislili, da je to običajna kopalnica ali pa zgolj klet. Vendar sem hotel narediti toplo sliko o nečem grozljivem." Juan Vincente Aliaga in conversation with Luc Tuymans, v: Ulrich Loock, Juan Vincente Aliaga, Nancy Spector, 1996, 25.

TOMISLAV VIGNJEVIĆ



LEOPARD, 2000 (HEYNEN, J. (2004), STR. 95).

ideologij in asociacij, ki so sugerirane “od zunaj” – iz konteksta podobe, iz katerega je bila predloga vzeta, ali pa iz naslova, ki sliko zasidra v kompleksno, večplastno pomensko polje.⁸

Vtis avreatičnega izhaja iz občutka starosti, časovne odmaknjenosti nekega medija ali predmeta, ki s svojo prisotnostjo v sodobnosti “žarči” nekakšno sakralno starost. Dvojnost častitljivo “starega” slikarskega medija, ki je za številne ostale še izpraznjena, do konca preigrana matrica, in predloge, ki je najpogostejše fotografija, je tako eden najzanimivejših aspektov Tuymansovega slikarstva. Osebe ali predmeti na njegovih slikah dobijo lastnosti tihožitja, “nezgovornih”, negibnih in mirujočih predmetov ter figur, kjer ni narativne prvine, ki bi nas na prvi pogled vpeljala v jasno zgodbo. Eden izmed naukov Lacanovih *Štirih temeljnih konceptov* je dejstvo, da vizualna izkušnja nikoli ni povsem organizirana od osrediščenega jaza – vedno obstaja eksces pogleda onkraj in nad tem, kar lahko subjekt obvlada z vidom.

⁸ O kontinuiteti ploskovitosti podobe od visokega modernizma in Greenbergove teorije do sodobnosti gl. David Joselit, 2000, str. 19–34.

Lastnosti *trompe l'oeila*, ki so očitne v Tuymansovih slikah, razkrivajo prav to nezadostno kontrolo, kjer se objekti, namesto da bi se podredili subjektovemu suverenemu pogledu, izmuznejo pogledu in si prilastijo vizualno polje. Vračajo pogled, zrejo nazaj v oči gledalca. Gre za izničenje individualnega gledajočega subjekta, in sicer prav njegove lastnosti univerzalnega središča.⁹

Tako Tuymans za sliko *Tihožitje* (2000, 347 x 500 cm) pravi, da "potisne gledalca nazaj, saj je presvetla glede na naša pričakovanja do tega žanra, ker se za objekte, ki so tako pretirano veliki, zdi, da bombardirajo gledalce, in ker preseka njihov dostop do slikovnega prostora."¹⁰

Slakarstvo Luca Tuymansa je tako neizčrpen vir drugotnih pomenov, asociacij in kompleksnih pripovedi, ki so se v sodobno likovno umetnost vrstile po letih izbrisa slikovne naracije. Njegov način nevsiljive, prikrite pomenske komponente, ki je pogosto nakazana šele z naslovom, katerega funkcija je usmerjanje razbiranja signifikantnih dimenzij slike, nas popelje v svet aluzivnega, zgolj nakazanega in nevsiljivega umetniškega koncepta. Njegova daljnosežna izpovednost pa se zdi zaradi tega toliko bolj zavezujoča.

BIBLIOGRAFIJA

- BELTING, H. (2004): *Antropologija podobe. Osnutki znanosti o podobi*, Ljubljana.
- BERG, S. (2003): "Bilderdämerung", v: Berg, S., ur., *Luc Tuymans. The Arena*, Ostfildern-Ruit.
- BRYSON, N. (1990): *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London.
- FREUD, S. (1994): "Das Unheimliche", Ljubljana.
- HEYNEN, J., (2004): "Illusion and Reality. Interview with Luc Tuymans", v: Dexter, E., Heynen, J., ur., *Luc Tuymans*, London, str. 13–14.
- JOSELIT, D. (2000): "Notes on Surface. Toward a Genealogy of Flatness", *Art History*, 23, 1, 19–34.
- LOOCK, U., ALIAGA, J. V., SPECTOR, N. (1996): *Luc Tuymans*, London.
- STORR, R., PIROTTE, Ph., HOET, J., ur. (2001): *Luc Tuymans: Mwana kitoko. Beautiful White Man*, La Biennale di Venezia, Gent.

⁹ Bryson 1990, 143–144.

¹⁰ Heynen, 2004, 13–14.